

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

JOÃO DAMASCENO FRANÇA

POR QUE A BOLA NÃO ROLA?

Um breve estudo sobre o futebol no cinema brasileiro

Rio de Janeiro

2010

João Damasceno França

POR QUE A BOLA NÃO ROLA?: um breve estudo do futebol no cinema brasileiro

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo

Orientador: Prof. Doutor Maurício Lisovsky
Co- orientador: Profa Doutora Fátima Sobral
Fernandes

Rio de Janeiro

2010

F814 França, João Damasceno

Por que a bola não rola? : um breve estudo do futebol no cinema brasileiro/ João Damasceno França. Rio de Janeiro, 2010.

40 f.

Monografia (Graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Habilitação em Radialismo, 2010.

Orientador: Maurício Lisovsky

Co-orientador: Fátima Fernandes

1. Cinema Brasileiro. 2. Futebol 3. Filmes - Análise Crítica. I. Lisovsky, Maurício (Orient.). II. Fernandes, Fátima Sobral. III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 791.437

João Damasceno França

POR QUE A BOLA NÃO ROLA?: um breve estudo do futebol no cinema brasileiro

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, de dezembro de 2010

Prof Dr Maurício Lisovsky, ECO/UFRJ

Prof Dr Fernando Fragozo, ECO/UFRJ

Prof Ms César Baio, ECO/UFRJ

Prof^a Dr^a Fátima Sobral Fernandes, ECO/UFRJ

AGRADECIMENTOS

AOS PROFESSORES DOUTORES MAURÍCIO LISSOVSKY E FÁTIMA FERNANDES
PELA PACIÊNCIA E DEDICAÇÃO NA ORIENTAÇÃO DESTE TRABALHO.
A MARTHA, MINHA ORIENTADORA DE FORMATAÇÃO.

RESUMO

FRANÇA, João Damasceno. **Enquanto a bola não rola:** uma breve análise do futebol no cinema brasileiro. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio De Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

Análise de cenas de futebol de dois filmes: Linha de Passe e O Segredo de Seus Olhos. A partir do pressuposto de que o espectador brasileiro não se sente satisfeito com os filmes nacionais que simulam futebol, foi analisado o filme Linha de Passe e comparado com a outra obra, argentina, que produziu uma sequência considera-se a ser mais convincente aos olhos do público brasileiro. Isso se deve à utilização de recursos tais como enquadramentos mais abertos, ambientação pelo uso do som e diálogo com a linguagem televisiva. Foi traçado ainda um apanhado histórico da presença do futebol no cinema brasileiro a título de contextualização. Ao fim das análises, surgiram questões referentes às intenções dos dois filmes analisados. Os estudos indicaram que muitas das opções estéticas dos diretores de ambas as obras são guiadas pelas suas tramas e desenvolvimento dramático dos filmes. Ainda assim, a percepção que serviu de ponto de partida para os estudos se confirmou.

ABSTRACT

FRANÇA, João Damasceno. **Por que a bola não rola:** uma breve análise do futebol no cinema brasileiro:. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio De Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

Analysis of images of football in two films: Linha de Passe and O Segredo de Seus Olhos. Considering beforehand that the average Brazilian cinema spectator is not satisfied with Brazilian films that show fictitious matches Linha de Passe has been analysed and compared with the other film in question, which has been produced in Argentina and contains one scene that is thought to be more convincing to Brazilian spectators. That is due to the use of extreme long shots, a marking soundtrack that and the dialogue with the language used in football filming for television. A timeline of the relation between football and cinema in Brazil has been drawn in order to provide a proper historical contextualization of the objects studied. Having analysed the films, issues concerning the motivation behind the scenes have arisen. The studies have indicated that the plot and the dramatic appeal of the story influence the aesthetic choices. Still, the impression that has motivated this work has been confirmed.

BRAZILIAN CINEMA, FOOTBALL, FILM ANALYSIS – THESES.

SUMÁRIO

1	<i>INTRODUÇÃO</i>	10
1.1	CONTEXTO DO TRABALHO.....	10
1.2	OBJETIVO	11
1.3	JUSTIFICATIVA DA RELEVÂNCIA.....	11
1.4	REFERENCIAL TEÓRICO.....	11
1.5	ORGANIZAÇÃO DO ESTUDO	11
2	<i>CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA</i>	12
3	<i>ANÁLISE DO FILME LINHA DE PASSE</i>	18
3.1	ASPECTOS GERAIS.....	10
3.2	SEQUÊNCIA 1	11
3.2.1	A influência da publicidade	11
3.2.2	A atuação	11
3.2.3	A imagem televisiva	11
3.3	SEQUÊNCIA 2.....	11
3.4	SEQUÊNCIA 3.....	11
3.5	SEQUÊNCIA 4.....	11
4	<i>ANÁLISE DO FILME O SEGREDO DE SEUS OLHOS</i>	32
4.1	ANÁLISE.....	10
4.2	COMPARAÇÃO	11
5	<i>CONSIDERAÇÕES FINAIS</i>	32
	<i>REFERÊNCIAS</i>	32

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1: Quadro Analítico dos planos 2,6,8,9,15 e 18.....
Quadro 2: Quadro Analítico dos planos 2 a 7.....
Quadro 3: Quadro Analítico dos planos 8 a 12.....

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho trata-se de investigar as razões do estranhamento que, na visão do autor, as cenas de futebol no cinema brasileiro causam ao espectador. Segue-se, abaixo, listagem detalhada a respeito das motivações do trabalho, objetos estudados e metodologia.

1.1 Contexto do trabalho

O presente trabalho derivou da percepção de que poucos filmes encenam com fidelidade uma partida de futebol e em pesquisa informal foi constatado que tal percepção povoa a mente de muitos analistas, críticos e amantes do jogo, inclusive entre membros do cenário acadêmico. apresenta-se aí uma contradição, na medida em que a produção brasileira sobre o incômodo causado pelas cenas de futebol encenadas em filmes não dá conta dos aspectos englobados pelo tema. Vê-se, portanto, necessária maior e mais aprofundada pesquisa a respeito de tal objeto, o que este trabalho se propõe a fazer retirando, de um amplo universo de filmes, um caso em particular: *Linha de Passe* (2008), dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas.

Três fatores principais influenciaram na escolha do filme analisado, dois dos quais se complementam: Primeiramente, considerou-se o ano da produção. Uma vez que será estabelecida uma comparação entre o futebol real e o visto nas telas de cinema, ganha importância a proximidade temporal entre a obra e a análise, na medida em que não apenas o futebol muda com passar dos anos, na sua forma de jogar, mas também as linguagens e tendências cinematográficas sofrem alterações.

De forma complementar aparecem as técnicas utilizadas. A tendência é que, com o passar do tempo, a tecnologia em uso no cinema desenvolva-se e, no restrito universo analisado, *Linha de Passe* (2008) mostra-se como, possivelmente, aquele que dispõe de maior abundância recursos técnicos e financeiros - cerca de 4 milhões de reais, de acordo com o site da editora Abril (MAIA, 2008).

Por fim, foi levada em consideração a incidência de cenas de futebol no filme. *Linha de Passe* (2008) conta com um número anormalmente grande de cenas do jogo, e de estilos diferentes, oferecendo amplo material para análise. Tendo considerado tais fatores, pôde-se chegar à conclusão de que *Linha de Passe* (2008) é o filme mais indicado para a análise.

1.2 *Objetivo*

Procurar, a partir de análise de filmes pré-definidos, compreender a percepção de que as imagens que encenam uma partida de futebol no cinema brasileiro causam um estranhamento ao espectador e buscar a fonte detal estranhamento.

1.3 *Justificativa da Relevância*

O futebol, como fenômeno social, vem ganhando maior projeção no cenário artístico e, sobretudo, acadêmico no Brasil. No entanto, a dimensão social do esporte é a que mais se frequentemente é abordada e, apesar de não faltarem trabalhos a respeito do futebol nas artes, pouco ou nada se vê sobre as cenas de futebol no cinema e o evidente desconforto que elas causam nos amantes do esporte, sejam eles estudiosos do tema ou não. Dessa forma, o presente trabalho pretende preencher parte desse vazio com uma análise de cenas de futebol do cinema brasileiro.

1.4 *Referencial Teórico*

O trabalho nasce a partir de uma percepção do autor a respeito dos filmes que mostram cenas de futebol. Dessa forma, o primeiro passo para a análise de tais obras foi o estudo da percepção, em si, de modo que as principais referências teóricas utilizadas são aquelas que tratam desse assunto, notadamente Victor Andrade de Melo, professor da UFRJ que tem pesquisas relevantes sobre esporte e cinema e Luiz Zanin Oricchio, jornalista e autor do livro *Fome de Bola* (2006)

No que se refere à análise dos filmes, em si, o trabalho se apóia na obra de Jacques Aumont, com especial destaque para *A Análise do Filme* (2004), que faz uma coleção de metodologias de análises e versa sobre a importância daqueles que considera os principais fatores a serem estudados.

1.5 *Organização de Estudo*

Uma primeira parte trata de uma breve contextualização histórica das relações entre futebol e cinema no Brasil. O capítulo é dedicado à análise do filme *Linha de Passe* (2008), seguido de um capítulo analítico e comparativo, que estudará cenas de filmes diferentes.

Uma das cenas escolhidas é de *O Sergredo dos Seus Olhos* (2009), para efeitos de comparação com os filmes brasileiros analisados, sem fazer qualquer tipo de generalização, mas simplesmente cotejando duas propostas e dois resultados diferentes. Por fim, há o

capítulo conclusivo, que traz os resultados obtidos ao longo da redação e estudo deste trabalho.

2 Contextualização Histórica

As datas consideradas marcos iniciais das histórias do futebol e do cinema no Brasil, notadamente a realização da primeira partida oficial no país e a tomada de imagens da Baía de Guanabara por Alfonso Segreto são muito próximas: 14 de abril de 1895 e 19 de junho de 1898, respectivamente (ORICCHIO, 2006). E, desde então, mostrou-se presente uma preocupação por parte dos novos diretores em registrar fatos e aspectos diversos da vida urbana e o futebol já figurava como parte relevante da vida cidadina.

Segundo levantamento realizado por Luiz Zanin Oricchio publicado no livro *Fome de Bola - Cinema e Futebol no Brasil* (2006), em 1908 foi realizado o primeiro filme brasileiro cujo tema central é o futebol, *Brasil x Argentina* (1908), dirigido por Antônio Leal, seguido por uma série de outras películas de caráter documental e jornalístico, que registraram partidas ou lances de jogos, unindo encanto com a recém-chegada tecnologia e interesse histórico. Criava-se aí uma tradição brasileira de gravar em película partidas de futebol, evidenciada na primeira transmissão televisiva do Brasil, uma partida de futebol entre Tupi e Bangu, em Juiz de Fora, a 28 de setembro de 1948.

Na esteira da Copa do Mundo de 1938, surge uma série de pequenos filmes, capitaneada pelos irmãos Ponce, que mostravam a participação da seleção brasileira na França, *O Jogo Brasil x Polônia* chega a ter 30 minutos de duração e acompanha não só a partida, mas os preparativos do selecionado brasileiro na cidade de Strasburgo, onde foi realizado o confronto (ORICCHIO, 2006).

Ainda de acordo com o levantamento de Oricchio (2006), até o início da década de 1950, a grande parte das produções nacionais sobre o futebol seguiu essa linha, exceção feita a 7 obras, produzidas entre 1931 (*Campeão de Futebol*, dirigido por Genésio Arruda e *O Campeão*, Reid Valentino) e 1953 (*A Família Lero-lero* e *O Craque*), filmes de ficção de cujos enredos o futebol faz parte.

No período em questão, o futebol, ainda em princípios de profissionalização, não se havia estabelecido como carreira digna a ser seguida pela elite brasileira e sua representação na película mostrava isso. Não que fosse menosprezado; pelo contrário, alimentava o sonho dos jovens aspirantes a jogadores, mas, sobretudo nos filmes realizados durante o Estado

Novo (1937-1945), sempre vinculando à prática esportiva o bom desempenho acadêmico e profissional. Ao mesmo tempo em que se firmava cada vez mais como paixão nacional, o futebol enquanto fenômeno social permanecia estagnado aos olhos de boa parte da elite "séria" brasileira.

Apesar do relativo sucesso das produções que envolviam o esporte, só a partir da segunda metade da década de 1950 os filmes de ficção sobre futebol foram se firmar como arte e negócio. Se entre *Campeão de Futebol* e *O Craque* outros 5 longas figurando o esporte em diferentes graus foram produzidos no Brasil, em período de mesma duração que cobre a metade da década de 1950, até fins dos anos 1970, a produção triplicou: foram 21 filmes, alguns com grande destaque e sucesso, caso de *O Corintiano*, estrelado pelo humorista Mazzaropi no papel de um fanático torcedor do Sport Club Corinthians Paulista.

Filmado em 1956, *A Pensão de Dona Estela*, dirigido por Alfredo Palácios e Ferenc Fekete, abre o período analisado e conta a história de um grupo de moradores de uma pensão prestes a ser fechada, entre os quais está um jogador de futebol profissional. Juntos, os hóspedes tentam manter a pensão em funcionamento. Já *O Preço da Vitória*, de 1959, de direção e roteiro de Oswaldo Sampaio, centra-se no sonho de um garoto que precisa enfrentar diferentes percalços para tornar-se um futebolista profissional.

Também em meados da década de 1950, havia uma forte corrente socialista no país que condenava o uso político do futebol, como pôde-se observar sobretudo durante o Estado Novo presidido por Vargas. Alguns artistas e pessoas ligadas ao cenário político brasileiro lançavam um olhar crítico ao futebol, que consideravam uma espécie de "ópio do povo", olhar que chegou ao cinema em 1955 com Néelson Pereira dos Santos no filme *Rio 40 Graus*.

A obra em questão, "primeiro filme brasileiro assumidamente influenciado pelo neorealismo italiano" (ORICCHIO, 2006), representa um divisor de águas no cinema brasileiro sobre futebol, já que foi pioneira em observar criticamente o esporte bretão. O filme pretendia mostrar aspectos da vida no Rio de Janeiro para os quais o cidadão fluminense médio não dava importância, como a pobreza e a presença das favelas na cidade, indo de encontro com o clima de otimismo existente sobretudo entre as elites brasileiras, retratado e encorajado pelo próprio cinema.

No entanto, se *Rio 40 Graus* colore as classes menos favorecidas do Rio de Janeiro com pureza e alegria, em contraste com uma elite alienada, entre outras coisas, pelo espetáculo futebolístico, por outro lado explicita o quanto o esporte já era parte da sociedade e da cultura brasileiras, reconhecendo a sua importância. "O mérito de Néelson Pereira dos Santos foi ter focado o futebol dessa maneira crítica, sem perder de vista que ele é também

festa popular, motivo de alegria, beleza e conagraamento social. Sua abordagem é dialética, vendo os vários lados da questão, e poucas vezes maniqueísta, a não ser quando retrata burgueses e turistas, estes sim os vilões da história" (ORICCHIO, 2006).

Pela sua visão crítica, *Rio 40 Graus* é considerado, ainda de acordo com Oricchio, um precursor do Cinema Novo brasileiro, e à obra seguiu-se uma sequência de filmes apoiados em abordagem semelhante. Especificamente falando de obras centradas no futebol, a nova tendência era mais dura do que Nélson em seu tratamento do esporte, fazendo "uma leitura sociológica mais intensa, que não se permite ver o futebol com suas nuances e aspectos positivos, isto é, manifestação cultural vinda do próprio povo ou pelo menos apropriada por ele, enraizada nas camadas populares e que constitui um de seus fatores mais poderosos de identificação e auto-estima" (ORICCHIO, 2006).

Seguindo essa corrente, obras tanto de ficção, como *A Falecida* (Leon Hirszman), quanto documentais - caso de *Garrincha, Alegria do Povo*, (Joaquim Pedro de Andrade), surgem como estudos do futebol na sociedade brasileira. Este considerado "o primeiro documentário realizado sobre um atleta no Brasil" (AMORIM, 2008), aquele baseado na peça homônima de Nélson Rodrigues.

Na década de 1970, a coincidência do cenário político brasileiro com a conquista do tricampeonato mundial no México deu o tom do que viria a ser a produção cinematográfica sobre futebol no Brasil: não havia mais espaço para esse tipo de leitura crítica do esporte na sociedade brasileira; o momento era de se exaltar o que havia de melhor no país e o cinema nacional embarcou na onda ufanista com uma série de homenagens ao esporte que era paixão nacional e aos feitos da equipe liderada por Zagallo. Os documentários *Brasil Bom de Bola*, dirigido por Carlos Niemeyer, *Parabéns, Gigantes da copa*, de Hugo Schlesinger, ambos produzidos em 1971, *Viver é uma festa*, (curta-metragem que mostra celebrações populares nas ruas do país após a conquista) e *Brasil Tricampeão* (Rogério Martins em 1974) são exemplos dos tributos prestados pelo cinema nacional ao futebol mais vencedor do globo.

Apesar de ter a seu lado a mão de ferro institucional para reprimir ativistas e censurar obras, o que de certa forma desencorajava a produção de películas de conteúdo político, o governo militar sabia "que não seria possível sustentar um regime apenas pela força da repressão. Era preciso legitimá-lo minimamente" (KOSHIBA e PEREIRA, 2003, p.518). Para isso, lançava mão de uma campanha ideológica nacionalista que passava, em primeiro lugar, pela satisfação das camadas médias com a sua situação econômica. Mas "o clima de euforia foi reforçado até pelo futebol" (KOSHIBA e PEREIRA, 2003, p.535) e "para capitalizar essa vitória (o tri mundial) o governo lançou uma campanha publicitária ufanista: 'Ninguém segura

esse país" (KOSHIBA e PEREIRA, 2003, p.535). Mesmo antes da ida da seleção ao México já se notavam sinais da interferência estatal na organização do futebol brasileiro. "A militarização da gerência do esporte foi concretizada com o almirante Heleno Nunes na presidência da CBD" (ORICCHIO, 2006, p.154), a Confederação Brasileira de Desportos, entidade máxima do esporte brasileiro que, às vésperas do mundial, substituiu João Saldanha, assumido comunista, por Zagallo, um ex-militar, no cargo de técnico da seleção.

No ano seguinte à referida conquista, foi organizado o primeiro campeonato brasileiro de futebol, de modo a não apenas organizar o futebol nacional - um símbolo do país que necessitava ser bem tratado - mas também reforçar a idéia de que o Brasil era um país integrado, unido. Nesse contexto, é razoável afirmar não só que havia um estímulo à produção de filmes que adulassem os envolvidos na vitória em território mexicano, como também que dificilmente uma obra de tom muito crítico a respeito do futebol (e de qualquer ferramenta política do governo) pudesse ser veiculada.

E, por esse motivo, *Pra Frente Brasil*, dirigido por Roberto Farias, "só se tornou possível 10 anos depois do momento histórico que descreve" (ORICCHIO, 2006, p.150). O filme explora o abismo existente entre o discurso político e a realidade brasileira. Enquanto o selecionado brasileiro suplanta, um a um, os seus oponentes, um cidadão comum, tomado por algum opositor do governo, é preso e torturado sem que ninguém saiba de seu paradeiro. Se por um lado *Pra Frente Brasil* vai ao encontro das obras de cunho sociológico produzidas nos 1960 quando trata da função ideológica do futebol no sentido de estimular o nacionalismo brasileiro, por outro distingue-se das mesmas ao denunciar (ainda que tardiamente) a utilização política do sucesso esportivo no sentido de dissimular e encobertar a pobreza de grande parte da população, os abusos de poder da máquina estatal e a violência institucionalizada.

O lançamento de *Pra Frente Brasil*, deixa evidente que nos anos 1980 já havia uma maior liberdade de expressão no país. A abertura política, formalizada em 1974, caminhava, ainda que a passos lentos. O AI-5 havia sido revogado, exilados políticos anistiados e partidos de oposição retirados da ilegalidade. Entretanto, isso não implicou uma maior produção cinematográfica no país, pelo contrário, o cinema nacional não vivia um bom momento, e poucos filmes sobre futebol merecem destaque. Se o número de produções que tratam do tema vinha crescendo até meados da década de 1970, entre 1978 e 1999 o futebol figurou em menos obras do que nos 21 anos anteriores. Dessas, a que atingiu maior sucesso de bilheteria foi *Trapalhões e o Rei do Futebol*, que apostou no sucesso dos comediantes e na popularidade de Pelé, que contracena com Renato Aragão & Cia. Dirigido por Carlos Manga, conhecido no

cenário da chanchada brasileira, o filme, lançado em 1986, utiliza a mesma fórmula de outros tantos sucessos do grupo para contar a história de um faxineiro que, por engano, é nomeado treinador de um time de futebol. Inesperadamente, a equipe começa a conquistar bons resultados. (ORICCHIO, 2006)

O período foi pobre para a produção cinematográfica brasileira em geral, sobretudo na década de 1990 e, não seria diferente com os filmes que tratavam de futebol. O curta *Barbosa*, dirigido por Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado, conta a história de um rapaz, vivido por Antônio Fagundes, que constrói uma máquina do tempo e decide voltar ao dia 16 de julho de 1950 para tentar evitar o gol de Ghiggia que garantiu o título mundial ao Uruguai sobre o Brasil diante dos olhos de 170.000 espectadores. No entanto, o personagem de Fagundes descobre que, na verdade, nada pode fazer para mudar o passado. Após conseguir entrar no estádio e posicionar-se atrás do gol defendido pelo goleiro brasileiro (cujo nome dá título ao filme), o rapaz chama o arqueiro para prevenir-lhe do que viria a acontecer, sem dar-se conta de que, no momento em que Barbosa vira-se para ver quem o chamara, o ponteiro adversário avançava com a bola e desferia o chute que daria a vitória a sua equipe.

Entre os longa-metragens, merece referência *Todos os Corações do Mundo*, documentário de Murilo Salles sobre a Copa de 1994. O filme, na verdade, foi encomendado pela Fifa para ser o filme oficial da Copa e aproveita-se de inovações tecnológicas que permitem melhor qualidade de captação de áudio e imagem e do grande número de câmeras na transmissão dos jogos, que permitiu a gravação de detalhes. Não só por isso a obra destaca-se de suas predecessoras, já que, após as Copas seguintes, foram feitos também filmes oficiais, inclusive em 2002, quando a seleção brasileira levou o título, mas nenhum deles foi exibido (e com sucesso) nos cinemas brasileiros, como foi *Todos os Corações do Mundo*. Murilo conseguiu dar um bom ritmo ao filme, alternando muitas cenas de jogo com reação de torcedores, jogadores, técnicos, e até juizes, tem um bom texto, narrado em *off*, que por vezes beira a pieguice, mas em menor grau do que se esperaria de um filme dessa espécie; "compreende aquilo em que o futebol se havia convertido na sociedade do espetáculo. Inspira-se, de forma explícita, à maneira de uma homenagem, à melhor escola de filmagem do jogo, a do Canal 100" (ORICCHIO, 2006), de modo que tornou-se uma referência para os filmes oficiais que a seguiram e, inclusive, para as transmissões televisivas.

Outros filmes foram produzidos na década de 1990 sem muito destaque, como *Uma Aventura do Zico*, cujo único grande atrativo é o ídolo maior da torcida do Flamengo e *Boleiros, Era uma Vez o Futebol*, dirigido por Ugo Giorgetti, que mostra seis ex-jogadores relembando histórias do futebol e *Futebol*, direção de Arthur Fontes e João Moreira Salles,

os 3 lançados em 1998. Os dois últimos, na visão de Luis Oricchio, tem grande importância na retomada do futebol como tema de filmes brasileiros na medida em que "reparam que o jogo está mudando e que essas transformações merecem acompanhamento por parte do cinema" (ORICCHIO, 2006), pelo seu impacto não só esportivo, mas também social.

Os anos 2000 viram uma série de documentários sobre grandes jogadores da história do futebol brasileiro: Garrincha, em *Garrincha - A Estrela Solitária*, de Milton Alencar, *Um craque chamado Divino - Vida e Obra de Ademir da Guia*, *Zico* (direção de Eliseu Ewald) e *Pelé Eterno* (Aníbal Massaini) prestando homenagem aos personagens citados nos títulos. *Zico* e *A Estrela Solitária* reconstroem de forma ficcional episódios das vidas dos dois craques dos quais não possuem registro, recurso também utilizado em *Pelé Eterno* apenas em um momento: quando tenta construir em um programa de computador um gol que muitos dizem ter sido o mais bonito da carreira do Rei, mas que não foi filmado.

Foi período também em que algumas comédias apareceram, como *O Casamento de Louise*, dirigido por Betse de Paula em 2001, que conta a história de um jogador de futebol que quer reatar o namoro com a ex-mulher e a descobre que terá um sueco como adversário e *O Casamento de Romeu e Julieta*, direção de Bruno Barreto, em que o que divide as famílias do casal é a paixão clubística (ORICCHIO, 2006).

Os anos 2000 viram ainda filmes como *O dia em que o Brasil Esteve Aqui*, dirigido por Caíto Ortiz e João Dornelas, documentário sobre o Jogo da Paz, partida beneficente disputada pelo Brasil no Haiti em 2005, *Ginga*, documentário produzido pela Nike que trata do drible no futebol brasileiro, *Boleiros 2 - Vencedores e Vencidos*, continuação do filme realizado em 1998 e *Linha de Passe*, de Walter Salles e Daniela Thomas, que conta a história de meninos pobres que no futebol a possibilidade de melhorarem de vida e será analisado a seguir.

3 *Análise do filme Linha de Passe*

A análise das cenas de futebol do filme *Linha de Passe* (2008) passa pela compreensão do contexto em que estão inseridas, na medida em que este define algumas das opções estéticas utilizadas quando se filma o jogo. Dessa forma, consta, a seguir, uma breve explanação a respeito do filme, seguida da análise da obra.

3.1 *Aspectos Gerais*

Linha de Passe (2008) é um filme que trata da história de uma mãe solteira que cuida de quatro filhos na periferia de São Paulo. Entre os filhos está Dario, que tenta iniciar uma carreira de jogador de futebol e protagoniza as cenas do esporte analisadas. O filme apoia-se no drama da família, a todos os momentos da obra pode-se perceber a proposta dos diretores de explorar a emotividade das personagens, o que é feito por meio de recursos estéticos como a utilização da trilha sonora e closes de personagens em situações críticas. As cenas de futebol não estão isoladas no filme, ao contrário, têm importante papel na construção dramática ao longo do filme, de modo que, nessas cenas, podem ser percebidas as opções estéticas observadas nas demais.

As escolhas dramáticas dos diretores acabam por comprometer, de certa maneira, as cenas de futebol, já que os planos fechados, a câmera lenta e todos os demais recursos que reforçam a dramaticidade e exploram a subjetividade da personagem cortam o ritmo que uma partida de futebol tem e revelam o caráter cinematográfico da imagem, o que vai de encontro com a pretensão de fazer o espectador imergir no mundo do esporte e "entrar" no jogo.

Por tratar da história de uma família em particular, o filme foca suas atenções para os protagonistas, o que tem influência sobre as opções de enquadramento. O centro das atenções durante as cenas de futebol é Dario e, o que se vê do jogo, são trechos da participação do rapaz nas partidas. Ademais, percebe-se o claro esforço do filme em evidenciar as suas virtudes como jogador o que, por vezes, pode ser prejudicial ao "efeito de real" buscado nas cenas de futebol.

3.2 *Sequência 1*

A primeira sequência do filme que traz um jogo de futebol encenado é a de um teste para um time, popularmente conhecido como "peneira". A sequência é dividida em 62 planos,

dos quais 26 serão recortados. Intercalando-se com planos que mostram os aspirantes a futebolistas há imagens da mãe de Dario assistindo da arquibancada a uma partida entre as equipes principais de São Paulo Futebol Clube e Corinthians e imagens de arquivo desse jogo.

Desde o seus primeiros planos a sequência em questão revela-se contrária à noção de retrato fiel de uma partida de futebol dada no presente trabalho. O primeiro plano analisado, mostra Dario recebendo um passe no meio do campo, driblando um adversário e chutando a bola. Um primeiro olhar rápido sobre o plano já causa um estranhamento no espectador cujo olhar está acostumado a ver o futebol transmitido pela televisão ou do estádio.

Do ponto de vista da fotografia, pode-se dizer que o posicionamento da câmera que observa os jogadores de baixo e move-se lateralmente de forma lenta acompanhando o seu movimento oferece uma perspectiva que, se não é completamente estranha ao espectador, isso não se deve de forma alguma ao fato de este associá-la ao jogo de futebol "de verdade". É familiar àquele que assiste ao filme pelo fato de, paradoxalmente, fazer parte de um conjunto de maneiras de se filmar futebol presente em grande parte dos filmes do gênero, além de comumente aparecer em peças publicitárias que filmam o jogo. O enquadramento oferece ao espectador um ponto de vista que ele normalmente não experimenta em uma partida de futebol, o que por si só, já pode causar um estranhamento.

3.2.1 A Influência da Publicidade

Ken Dancyger, no livro *Técnicas de Edição para Cinema e Video* (2007), discorre sobre a influência do tipo de linguagem de videoclipe no cinema, o que chama de "estilo MTV", e afirma que, atualmente, o cinema trabalha com referências diversas, como "a televisão, o jornalismo, o mundo dos livros cômicos e, agora, o mundo dos jogos de computador" (DANCYGER, 2007, p.203). Essa primeira sequência analisada de *Linha de Passe* (2008) exemplifica o que diz o autor, na medida em que traz referências da publicidade. *Linha de Passe* (2008) e as peças publicitárias têm em comum o fato de explorarem a individualidade dos jogadores. A propaganda tem por objetivo alimentar a imagem do mito e associá-la à sua marca, sem qualquer tipo de compromisso com o naturalismo da cena, de modo que, ao mostrar cenas de futebol, privilegia os dribles bonitos, lances que evidenciem a habilidade dos jogadores e, para isso, utiliza planos curtos e fechados e ritmo acelerado, mostrando as jogadas mais espetaculares em vez de as corriqueiras. *Linha de Passe* (2008) mune-se um pouco desse espírito e dessa referência estética ao tratar da individualidade de Dario em campo. Ao mesmo tempo em que busca a beleza plástica dos dribles em close, persegue, de forma egoísta, Dario em ação.

Frase atribuída a Armando Nogueira diz que "mais importante que o jogo, é a jogada", referindo-se à beleza estética do futebol e revelando o espírito amadorístico que tinha o esporte. Um olhar igualmente amador sobre o futebol que, atualmente, privilegia nem a jogada e tampouco o jogo, mas o resultado. Essa visão, no entanto, revela uma paixão pelo que o futebol apresenta de mais bonito, pelos pequenos lances que por vezes ocorrem de forma isolada e espaçada ao longo dos 90 minutos de jogo. As propagandas que filmam futebol procuram ressaltar a beleza estética das jogadas, intenção que fica clara também nos slogans, por exemplo, como "Joga Bonito", da Nike.

O cinema que filma futebol aproxima-se da publicidade nesse ponto. Principalmente porque, como na publicidade, nos filmes, em geral, procura-se provocar uma identificação entre o interlocutor e os personagens, e a forma utilizada para se criar esta relação é destacando, entre outras qualidades, a habilidade dos jogadores. Os filmes constroem ainda uma história, que permite a apresentação de outras características positivas dos personagens que reforçam a empatia entre estes e o espectador, enquanto a publicidade apóia-se, em geral, em nomes famosos e conhecidos de seu público, geralmente associados a boas qualidades.

Do ponto de vista formal, os planos em detalhe abundam nessas obras porque permitem a visão clara em destaque do que acontece em um espaço pequeno. Mostram cada drible, cada jogada, reforçando sua beleza plástica, além de serem associados também à virtuosidade técnica - na TV esse tipo de plano, que mostra cada minuciosidade do lance é sinônimo de recursos de alta qualidade.

Os planos fechados contribuem também para a construção de um ritmo ágil, como o observado em algumas sucessões de planos do filme, que rapidamente mostram jogadas curtas de Dario, intercaladas com outras imagens relacionadas ao esporte, exteriores à peneira, notadamente de um confronto entre São Paulo e Corinthians.

Chamam a atenção também o posicionamento e a angulação da câmera. De baixo, ela observa Dario driblando os oponentes nos planos 2,6,8,9,15 e 18 da supracitada perspectiva que disseminou-se entre os cineastas que trabalham com filmes sobre futebol. São planos médios, em que a câmera posiciona-se numa altura próxima do chão e se movimenta acompanhando Dario. A seguir, apresenta-se o quadro 1, ilustrativo.

quadro 1: quadro analítico dos planos 2,6,8,9,15 e 18.

No do Plano	Duração (s)	Tamanho	Altura	Descrição
2	7 (s)	P.M	Pouco acima do chão	Dario em primeiro plano. Marcador posiciona-se entre ele e a câmera, é driblado. Alguns jogadores aparecem ao fundo com a movimentação da câmera.
6	6 (s)	P.M	Do chão	Dario carregando a bola. Dois marcadores surgem e são deixados para trás.
8	2 (s)	P.M	Do chão	Dario avança, cercado por 3 jogadores.
9	1 (s)	P.P	Do chão	Pés de Dario conduzindo a bola. Um adversário se aproxima.
15	3 (s)	P.M	Do chão	Dario corre atrás da bola
18	3 (s)	P.M	Do chão	Dario dribla um adversário e passa na frente da câmera.

Nesses planos, a câmera não olha para cima. Posiciona-se em uma altura tal que permite ver o chão e os rostos dos jogadores (exceto no plano 9, primeiro plano dos pés do rapaz) e acompanha a movimentação de Dario. Esses ângulos por vezes torcidos e essa proximidade do lance têm ainda uma função de aumentar a dramaticidade da cena, e consegue com sucesso o efeito buscado lançando mão de mais um recurso: o da câmera lenta. Algumas dos planos são um pouco desaceleradas, fazendo que cada movimento do ator seja marcado. Simultaneamente, há a interposição das cenas de torcedores no estádio e uma música lenta, profunda e tensa, gerando um clima pesado.

3.2.2 A Atuação

Nos planos 2,6,8,15 e 18, citados no quadro acima, a câmera espera por Dario e a impressão que se tem é que o jogo todo também se comporta dessa maneira. Por vezes posicionada na altura do chão, por vezes um pouco mais alta, ela observa a movimentação do rapaz, a uma certa distância, e segue seus movimentos. Quando Dario toca na bola, o jogo para. Pouco a pouco, em especial no plano 6, ele vai driblando seus oponentes, que se apresentam um a um, enquanto a câmera o persegue de perto ao longo de seu percurso. É uma questão que diz respeito não apenas às opções de enquadramento, mas também ao comportamento dos outros jogadores em campo.

Há, nesses primeiros movimentos, problemas graves no que se refere à atuação ou encenação do jogo, que podem ser percebidos ao longo de todo o filme, em especial na primeira sequência analisada. Ao receber o passe, Dario tem amplo espaço para dominar a bola e driblar lentamente um adversário facilmente enganado sob olhar de um outro oponente igualmente desmotivado, o que distancia-se da realidade na medida em que, em uma peneira, mais até do que em um jogo profissional, os jogadores querem mostrar todo o empenho possível ante a perspectiva de conseguir uma vaga em um time profissional. O que pode-se perceber aqui é que a direção do filme prima por exaltar as características de Dario como futebolista e criar um ambiente de forte carga dramática em detrimento de uma atuação mais convincente dos adversários.

Os planos seguintes mostram Dario dominando uma bola no peito e conduzindo-a em direção ao gol, driblando dois adversários e apresenta os mesmos problemas do plano anterior, tanto no que se refere à estética e às opções de enquadramento quanto à atuação dos marcadores do protagonista. Neste caso, pode-se ver o rosto do adversário de Dario e a sua falta de determinação fica evidente não apenas na sua movimentação, como também na sua

expressão facial preguiçosa e desinteressada. São detalhes que caracterizam um descompromisso com a verossimilhança e comprometem o resultado final.

3.2.3 *A Imagem Televisiva*

O intercalamento de pedaços da sequência da peneira e de imagens de TV de um jogo profissional e da mãe de Dario torcendo pelo Corinthians funciona para montar um paralelo, como quando vê-se a mulher gritando, da arquibancada, a frase: "Vai, meu filho", para um jogador corinthiano - filho, aqui, usado de forma genérica - seguida de uma imagem de Dario fazendo uma jogada.

No entanto, o paralelo vai além dessa relação semântica: a imagem televisiva se contrapõe também do ponto de vista formal às cenas gravadas para o filme. Não no tocante à qualidade das imagens, isso é bem resolvido - há uma padronização entre imagens de arquivo e originais, mas no que se refere a opções de enquadramento, angulação e movimento de câmera e composição. Ao mostrar cenas de jogos reais, o filme torna evidentes as diferenças entre as duas estéticas, o que acentua o estranhamento causado pelos planos da peneira. Não que a imagem cinematográfica tenha que, necessariamente, remeter à imagem televisiva, mas o futebol está muito presente na vida do brasileiro, e é a TV que media a relação do povo com o esporte. De modo que o olhar do espectador brasileiro está acostumado aos padrões televisivos - e isso vale não apenas para o futebol, mas para outras áreas. Haja vista a quantidade de filmes que adotam padrões estéticos similares aos das telenovelas, bem como utilizam os mesmos atores que fazem sucesso nas telinhas, a fim de levar para o cinema o mesmo apelo que as telenovelas possuem para o telespectador.

Tampouco seria correto afirmar, contudo, que o cinema deve adotar exatamente os mesmos padrões de gravação de futebol utilizados pelas redes de televisão. Mas é possível aliar elementos televisivos a uma estética original, como será visto no argentino *O Segredo dos Seus Olhos* (2009), analisado no capítulo 4, e ao contrapor suas imagens originais com as de arquivo, *Linha de Passe* torna ainda mais evidente as discrepâncias visuais e comportamentais delas, potencializando a sensação de estranhamento do espectador.

A inclusão de elementos das filmagens de futebol para TV provoca uma maior identificação do espectador com a cena, como ocorre, por exemplo, na sequência de *Linha de Passe* analisada a seguir.

3.3 *Sequência 2*

Esta sequência tem planos de Dario participando de outra peneira. Dessa vez, ele percebe que não deve ser tão individualista e causa boa impressão nos avaliadores. Faz algumas boas jogadas e marca um gol. A sequência apresenta algumas novidades conceituais e estéticas. Nela, Dario não mais prima pela individualidade, mas por um jogo mais coletivo, a conselho dos avaliadores da peneira anterior, e isso fica evidente no acompanhamento do jogo pela câmera. Se a primeira sequência analisada destacava-se pela tomada de belas imagens em detalhe do rapaz jogando, essa segunda série de planos conta com uma câmera mais leve, posicionada mais distante do foco de ação da cena.

Trata-se de uma abordagem mais factual, que tenta enquadrar as jogadas em seus aspectos mais gerais e privilegia o que acontece em campo. Assim, enquadra uma porção maior do gramado e segue a movimentação da bola por ele. É um primeiro diálogo claro com o tratamento televisivo do jogo, reforçado pela ingenuidade da câmera. Ela não antecipa as jogadas, espera que elas ocorram para seguir atrás, às vezes com um ligeiro atraso.

Pressupõe-se, apoiando-se nos conhecimentos de produção de cinema e no que disse João Moreira Salles na entrevista a Luiz Zanin Oricchio citada na introdução, que tenha havido extensa preparação previamente à gravação das cenas e que os movimentos realizados (tanto pelos atores, quanto pela câmera) tenham sido coreografados e exaustivamente ensaiados. De modo que pode-se deduzir que é intencionalmente que ela se deixa perder em alguns momentos ao perseguir a bola em sua movimentação. É principalmente nesse aspecto que ocorre o diálogo com a televisão (e com qualquer tipo de gravação documental de futebol), que está sempre sujeita à imprevisibilidade do jogo. Ao incorporar este elemento, a cena ganha força na representação verossímil do jogo e da dimensão do não-profissionalismo que atribui à partida.

Ela ganha força ainda no diálogo com as gravações documentais de futebol, que se estabelece também no tamanho do enquadramento. Planos gerais da partida, típicos de televisão, requerem, no mínimo, um posicionamento bastante distanciado do campo de jogo, e não combinariam com a estética amadora que permeia a cena. Os planos são, em sua maioria, médios, e tomados de fora do campo, enquadrando alguns jogadores e a bola, o que provoca a necessidade de movimentação da câmera para seguir o jogo, gerando o efeito já citado, e permite uma observação ao mesmo tempo distanciada e interior à partida.

Pela facilidade de posicionamento da câmera, esse tamanho de plano é o mais visto em transmissões de jogos para TV realizadas com poucos recursos e gravações amadoras. Basta observar os jogos de futebol profissional gravados durante as primeiras décadas da

transmissão esportiva na televisão, quando utilizavam-se menos câmeras por jogo, para compreender o paralelo. Em havendo um pequeno número de câmeras disponíveis (e, conseqüentemente, de enquadramentos), a tendência é a opção por planos médios, que permitem o acompanhamento do que se passa na partida e a razoável observação do detalhe. O mesmo vale para as gravações amadoras dos jogos.

A diferença mais básica, portanto, entre os tipos de plano médio utilizados nas duas seqüências está no posicionamento da câmera. Na primeira seqüência, a maioria das jogadas é filmada de dentro do campo, à frente ou pelas costas dos jogadores, o que encurta a visão do espectador, limitando-a ao que cerca quem tem a bola.

Nesta segunda seqüência, no entanto, o posicionamento da câmera é exterior ao campo de jogo - daí a proximidade com a linguagem da televisão, que não filma de dentro do campo, mas sempre de fora, o que permite uma visão mais ampla do gramado e, ao menos em *Linha de Passe* (2008), é quando se tem um trabalho com o extra-campo mais efetivo. Nas imagens tomadas de dentro do gramado, os jogadores confrontam Dario em fila - e há, aí, uma questão que diz respeito também à coreografia dos movimentos - enquanto na segunda seqüência a visão mais ampla do jogo, obriga a uma melhor organização dos atores no campo a fim de se manter alguma semelhança com o futebol real. Isso, associado aos movimentos de câmera, geram a entrada e saída constante de atores e, como ocorre no plano 6, até mesmo da bola do quadro.

Além da utilização de enquadramentos mais abertos do que na seqüência anterior, uma outra diferença fundamental pode ser observada ao se estudar os quadros analíticos 1,2 e 3 (abaixo): ela diz respeito à duração temporal dos planos. A posição da câmera fora do campo de futebol facilita a tomada de planos longos - dos planos analisados, dois têm duração igual ou superior a 10 segundos, o que possibilita, também, uma melhor simulação do ritmo do jogo. A sensação de maior duração do plano é reforçada ainda pelos movimentos largos da câmera e pelos ajustes na passagem entre planos, que suaviza o corte.

Embora movidas por propostas diferentes, as seqüências até aqui analisadas apresentam alguns pontos de convergência no que se refere à ambientação do espectador no mundo de Dario: cenários, figurinos e sonorização. Em ambos os casos, as roupas dos atores - coletes, vestimenta e chuteiras sujos e velhos - e os cenários - estádios vazios, campo desgramado na primeira seqüência - evocam a imagem desejada: um jogo pobre, que passa longe da elite do futebol brasileiro.

A utilização do som tem importante papel na construção dessa imagem sobretudo a título de comparação. Uma comparação entre a banda sonora das imagens do estádio onde a

mãe de Dario torce e da sequência desta segunda peneira é significativa. Em uma delas, o alto e forte canto das torcidas, a mãe de Dario aos berros, os instrumentos musicais, o ambiente sonoro que constrói todo o clima de um grande jogo. Na outra, a melancolia de um estádio vazio, exceto pelos jogadores e técnicos, a comunicação entre eles perfeitamente audível, bem como o som da bola a cada toque, seja nos pés ou mãos de um jogador, ou mesmo no campo de terra.

Lançando mão de tais recursos, o filme aposta na associação mental pelo espectador entre determinados padrões imagéticos e sonoros que ele normalmente liga a produções de baixo orçamento e o amadorismo do jogo propriamente dito. Consegue fazer com que o aspecto amadorístico transmitido visualmente gere na cabeça do espectador uma relação inconsciente com o jogo visto, passando a ele a noção de que aquele jogo não é profissional. E não é apenas amador, é duro, é difícil e é recorrente na vida dos rapazes. Nas suas expressões, nas suas roupas, no estado do campo, na repetição de situações está presente o seu sofrimento.

quadro 2: quadro analítico dos planos 2 a 7:

No	Duração	Raccord	Tamanho	Mov. de Câmera	Altura	Descrição
1	2 (s)	Olhar de Dario e Movimento dos jogadores	P.M	PAN suave para a direita acompanhando a bola.	Meia Altura (cintura)	Confusão de vários jogadores juntos perto da grande área. Um chuta a bola e goleiro defende
2	3 (s)	Olhar de um jogador que espera.	P.M	Movimento para a esquerda muito suave, acompanhando a bola.	Meia Altura (cintura)	Um jogador, observado por outros 3, chuta para fora.
3	4 (s)	Olhar do treinador	P.M	PAN larga para a esquerda acompanhando a bola cruzada.	Meia Altura (cintura)	Vários jogadores em quadro. Um deles, à direita do quadro, cruza para a área, outro, que entra em quadro, erra o cabeceio.
4	3 (s)	Olhar de Dario para o chão.	P.P	TILT para a esquerda	Meia Altura (cintura) olhando para o chão.	Pés de Dario conduzindo a bola.
5	6 (s)	Movimento do pé do jogador sobre a bola.	P.M	PAN muito suave para a esquerda.	Meia Altura (cintura)	Um jogador tenta controlar a bola, marcado por vários adversários
6	3 (s)	Ação (continuação da jogada).	P.M	PAN para a esquerda (deixa a bola e procura Dario).	Meia Altura (cintura)	Jogador perde a bola. Cercado por muitos outros.
7	10 (s)	X	P.M	PAN para a esquerda em diferentes momentos.	Meia Altura (cintura)	Poucos jogadores em quadro por vez. 3 jogadores recebem a bola e passam adiante, com acompanhamento da câmera.

quadro 3: quadro analítico dos planos 8 a 12.

No	Duração	Raccord	Tamanho	Mov. de Câmera	Altura	Descrição
8	3 (s)	Ação (continuação da jogada)	P.M	PAN para a esquerda acompanhando a bola	Meia Altura (cintura)	Nuca do treinador em primeiro plano. Um jogador passa a bola para Dario. Poucos adversários em quadro.
9	2 (s)	Ação (continuação da jogada)	P.M	Fixo	Meia Altura (cintura)	Dario tem a bola, dois marcadores em quadro.
10	3 (s)	Ação (continuação da jogada)	P.M	Fixo	Meia Altura (cintura)	Nuca do observador em primeiro plano, fora de foco. Ao fundo, Dario próximo ao gol.
11	2 (s)	X	P.G	PAN larga para a esquerda acompanhando a bola.	Meia Altura (cintura)	Parte da cabeça do treinador, de costas, em quadro, do lado direito e em primeiro plano. Ao fundo, a bola sai do meio campo, lançada até a área. Muitos jogadores em quadro.
12	12 (s)	Ação (continuação da jogada)	P.M	PAN suave para a esquerda acompanhando o movimento da bola.	Meia Altura (cintura)	Dario marca um gol. Goleiro e um defensor em quadro.

3.4 Sequência 3

A terceira sequência analisada mostra Dario jogando uma "pelada" em um campo desgramado. A exemplo da sequência anterior, a gravação do jogo é feita de fora do campo, privilegiando a ação do jogo como um todo, em parte também para mostrar a participação coletiva de Dario, já que na primeira peneira percebe-se que seu individualismo poderia frear sua carreira no futebol. Isso é enfatizado com uma imagem de Dario roubando uma bola - enquanto ao fundo vê-se e ouve-se um senhor comentando o fato: "roubadinha de bola, você viu?" ele pergunta a um acompanhante, chamando a atenção do espectador.

Nesta sequência os planos também são médios e as transições entre planos suaves. No entanto, em alguns cortes, como o que ocorre entre os planos 6 e 7, a similaridade com o real se perde. Após uma boa jogada de Danilo driblando 3 adversários, um corte ocorre momentos antes de o rapaz desferir um chute. O plano seguinte é um pouco mais aproximado e mostra a sequência da ação de um ângulo semelhante. Dario dá mais um passo, e chuta. O corte é desnecessário e enfraquece a ação, na medida em que a imagem que o segue não muda muito em relação à anterior e ele interrompe um momento importante. Há também um problema de ajuste. Se o corte visa dar um ritmo um pouco diferente, poderia ocorrer imediatamente antes do chute, mas o que se observa é que o plano 7 atrasa a finalização e quebra o ritmo.

No tocante à atuação, é importante dizer que ela é mais convincente nesta sequência do que na primeira e que as opções de enquadramento favorecem os atores nesse aspecto, já que uma perspectiva mais afastada, bem como um olhar lateral do campo evidenciam menos as imperfeições dos atores em campo. Exige, por outro lado, um maior entendimento tático do jogo, na medida em que tendo uma visão ampla e lateral da partida o espectador situa-se imediatamente no campo. Nos planos tomados de dentro do gramado, com a câmera na altura do chão e poucos jogadores em quadro o espectador pode ser facilmente desorientado.

Após uma interrupção em que se vê uma cena de assalto no trânsito de São Paulo, o filme volta a mostrar o mesmo jogo, já no final - o que é perceptível pelo comentário de um dos senhores sobre o fôlego apresentado por Dario já aos 45 minutos do segundo tempo. A segunda parte do jogo não mostra nada diferente do que já se havia visto no início da sequência do ponto de vista formal, mas um trecho se destaca negativamente. O plano 10 mostra Dario correndo para receber um passe longo de um companheiro e o corte ocorre no momento em que entra em toca a bola com seu pé esquerdo para realizar o passe. Percebe-se claramente que a bola passará entre dois adversários que o cercam: um posicionado mais à direita do quadro do que o companheiro de Dario, outro mais à esquerda. No entanto, o plano

seguinte, mais aberto, mostra que a bola passa por um local diferente: por trás das costas do marcador mais à direita do quadro, provocando uma falha de continuidade que salta aos olhos.

A sequência é curta, funciona como elemento de transição. Marca a passagem do tempo, o desenvolvimento do futebol de Dario e de seu futuro no esporte, como pôde ser observado nos comentários feitos pelos dois senhores à beira do campo. Posteriormente, um deles ajudará Dario a ir para um time.

3.5 Sequência 4

Esta sequência mostra um jogo de Dario por um clube. O rapaz recebe um passe e faz um cruzamento para a área. Um companheiro domina a bola e finaliza marcando o gol. Em seguida, vê-se Dario driblando alguns defensores e sofrendo uma falta, que ele mesmo cobra e marca o gol.

De modo geral, a cena é bem convincente. As atuações demonstram alguns problemas, sobretudo falta de vibração dos jogadores de ambos os times, mas não muitos. No que se refere aos aspectos visuais, a cena é bem montada. Há um problema de continuidade quando o companheiro de Dario mata a bola no peito e, no plano seguinte, chuta a gol. A posição da bola e do jogador em relação ao gol antes e após o corte apresentam mudanças que não comprometem o entendimento, mas não escapam ao olhar atento. Mais uma vez, é uma questão que deve ser resolvida quando se trabalha com movimentos coreografados; se o posicionamento dos elementos da cena não for exatamente o mesmo em cada tomada (ou, ao menos, se não forem falseados de modo a parecerem estar no mesmo local), ocorrem erros de continuidade, como já havia sido observado na sequência anterior.

O momento seguinte, quando Dario recebe um passe, faz um drible e leva uma falta, igualmente apresenta uma certa descontinuidade que, nesse caso, pode ser vista como proposital. Aqui, o corte pode funcionar como uma espécie de *jump cut*, marcando uma confusão temporal intencional, como forma de afirmar a repetição da cena no tempo, ao longo da partida e da carreira de Dario, na medida em que as cenas de futebol do filme são pontuais, e recortam algo que acontece repetidamente na vida dos personagens - que, por sua vez, são representativos também de um tipo brasileiro.

Sem dúvidas que o momento mais marcante desta sequência e, talvez, de todo o filme, é a cobrança da falta. Nada é feito que já não tenha sido mostrado no filme até então, até o momento do tiro livre convertido por Dario. Trata-se de um exemplo de filmagem, desde a perfeita execução do chute pelo ator, ao enquadramento do lance, que matém em quadro a bola e Dario, enquanto este se prepara para a cobrança e, com um rápido e suave movimento,

acompanha a bola até que ela entre no gol. A câmera posiciona-se atrás da trave, mas deslocada à sua direita. A tomada da cobrança em um único plano confere veracidade à imagem e o enquadramento escolhido permite a extração de uma imagem familiar ao espectador e, ao mesmo tempo, de rara beleza.

4 *Análise do filme O Segredo de Seus Olhos*

Diferentemente de *Linha de Passe* (2008), *O Segredo de Seus Olhos* (2009), não tem o futebol como tema, ou sequer como assunto secundário, mas possui uma sequência de uma partida em um estádio que considerou-se que possa servir de parâmetro para comparação com *Linha de Passe* (2008). Dessa forma, foi feita uma análise da sequência em questão, levando em consideração a proposta do filme, os meios disponíveis e a linguagem utilizada.

O Segredo de Seus Olhos (2009) é um filme dirigido pelo argentino Juan José Campanella que trata, entre outras coisas, da busca de um funcionário público por um assassino foragido. Em um dado momento, o funcionário e um colega vão a um estádio assistir a um jogo de futebol, na expectativa de encontrar o criminoso, e é então que se vê a sequência que mostra a partida. Nela, existe a utilização de uma estética que se aproxima daquela usada pela televisão nas transmissões de futebol, mas, ao mesmo tempo, uma afirmação da obra como cinema na medida em que explora ângulos e movimentos de câmera de forma não vista usualmente na TV. Além disso, a cena conta com atuações convincentes por parte dos atores-jogadores e opções de enquadramentos que disfarçam, ou dificultam a percepção de falhas nas atuações.

A cena ambientada no estádio tem grande importância para o desenvolvimento da história, pois é quando eles, finalmente, encontram o assassino. No que se refere ao futebol na cena, pode-se observar um grande cuidado na produção - e pós-produção - da cena no tocante a diversos aspectos, desde o posicionamento dos atores no campo, à inserção de imagens geradas por computador.

É importante deixar claro que o trabalho não pretende qualificar as obras como boa ou ruim, ou melhor e pior, mas apenas evidenciar em que aspectos uma difere da outra e de que forma essas diferenças fazem com que a impressão do espectador em relação à construção da partida seja próxima da imagem formada e guardada em sua mente do que é, na verdade, um jogo de futebol.

4.1 *Análise*

Apenas um plano do filme será analisado. Tem duração de cerca de 1 min 30s e inicia-se com uma visão geral do estádio e seu entorno e aproxima-se, adentrando-o até que se veja o jogo acontecendo e, em seguida, a movimentação em detalhes na arquibancada. Há

aspectos desse plano que o diferenciam dos outros analisados, notadamente um diálogo mais claro com a linguagem televisiva, a amplitude do plano - e, ligada a ela, a atuação dos jogadores garantindo veracidade - e a utilização de imagens produzidas por computação gráfica. Esses elementos fornecem subsídio para se produzir o efeito de real na construção de uma cena altamente verossímil. Em *O Segredo de Seus Olhos* (2009), a opção por um enquadramento mais aberto do que em *Linha de Passe*, fazendo um plano geral do estádio, funciona de duas formas, basicamente, para construir a sensação de verossimilhança com o real: evoca a estética televisiva, permitindo uma maior identificação do espectador com aquele objeto, na medida em que oferece-lho num código que este espectador está habituado a identificar rapidamente e facilita, de certa maneira, o mascaramento dos pequenos problemas de atuação que normalmente aparecem nas cenas de futebol.

A convergência com a linguagem de televisão pode ser observada desde o início do plano, quando a câmera, de cima, faz um plano geral do estádio e seu entorno e, num movimento contínuo, penetra no estádio mostrando o campo de jogo. A angulação é típica de planos-gerais de estádios de futebol, geralmente tomados de dentro de dirigíveis, de forma que a câmera posiciona-se acima do estádio e movimenta-se constantemente circulando-o. Assim, não apenas na angulação, mas também no movimento de câmera, o início dessa cena lembra as filmagens de futebol para TV. No que diz respeito ao áudio, a locução da partida e o som da torcida cantando também relacionam-se com a televisão, na medida em que fazem parte de uma experiência televisiva do jogo. Mas sua principal função na cena, como será visto mais à frente, é ambientar o espectador no jogo.

O fato de se utilizar elementos da linguagem televisiva de filmagem de futebol confere uma certa legitimidade ao que se vê, na medida em que a televisão, em si, já possui alguma legitimidade. O vídeo, mais do que o cinema, tem um lastro da realidade: a imagem tomada a partir de um acontecimento real. Se a TV é associada a uma abordagem jornalística, factual, o cinema evoca ficção, efeitos especiais, trucagens. Paradoxalmente, no entanto, ao incluir elementos da linguagem televisiva, a sequência que lança mão de imagens geradas por computador é, entre as analisadas, a que parece mais naturalista. O que se deve também à boa utilização dos efeitos e ao enquadramento aberto, que ajuda a disfarçar tanto possíveis problemas de atuação dos atores como jogadores, como também o aspecto inorgânico dos elementos inseridos na pós-produção.

Apesar do forte diálogo com a linguagem televisiva, esta sequência de *O Segredo de Seus Olhos* (2009) lança mão de recursos que a distanciam da TV. Em um único plano, entra no jogo a partir da visão ampla que se tem do estádio. Apesar disso, essa continuidade não

vista na televisão não causa estranhamentos ao espectador. O movimento contínuo da câmera, aliado à ambientação construída ao longo do plano, fazem com que a transição do plano aberto fora do estádio até o primeiro plano do ator Ricardo Darín na arquibancada flua de forma natural. O diálogo com a televisão é estabelecido, mas o filme faz questão de se afirmar como produto cinematográfico.

A construção do clima do jogo passa fundamentalmente pelo uso do som. A locução da partida, grandiloquente como é hábito dos narradores argentinos, é complementada pela música épica e o som da torcida ao fundo. A ambientação é de fundamental importância também para a sequência do plano, quando os dois funcionários são focalizados em meio à multidão na arquibancada à procura do assassino. Recursos como a câmera na mão e o barulho da torcida transmitem a desorientação dos personagens naquela situação, mas é preciso compreender que o clima construindo vem do início do plano.

4.2 *Comparação*

Se *Linha de Passe* (2008) se utiliza de um tipo de enquadramento associado ao que se pode ver na televisão, com planos médios e câmera posicionada fora do campo, a sequência do futebol de *O Segredo de Seus Olhos* (2009), como já foi dito, dialoga mais claramente com a linguagem utilizada pela TV na filmagem de futebol, conferindo maior legitimidade à imagem.

O que se pode observar em *O Segredo de Seus Olhos* (2009) é um forte apego à realidade no tocante à construção do jogo, o que, em alguns momentos, não existe em *Linha de Passe* (2008). No filme dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, há partes, sobretudo nas sequências das peneiras, que cumprem um papel fantasioso de exaltação da qualidade do jogador, desapegando-se intencionalmente da realidade. No plano de *O Segredo de Seus Olhos* (2009), por outro lado, o jogo de futebol é mostrado de maneira incidental, de modo que é importante, para o espectador, que a cena não comprometa o filme. Por essa ótica justifica-se, assim, o apego à verossimilhança com o real nesse filme em contraponto à liberdade poética de *Linha de Passe* ao tratar da relação de seu protagonista com a bola.

No que se refere à relação entre enquadramento e atuação, deve-se destacar que os planos médios de *Linha de Passe* (2008), que mostram todo o corpo dos jogadores, exigem desses uma atuação convincente no que se refere não só ao posicionamento em campo, mas também às expressões faciais e atitudes dos atores em destaque, além do bom domínio da bola. O plano geral de *O Segredo de Seus Olhos* (2009), por outro lado, requer dos atores, a

fim de parecer realista, apenas o cumprimento de um posicionamento específico em campo, já que até a bola chutada na trave é uma imagem computadorizada.

5 *Considerações Finais*

O trabalho foi iniciado partindo de um pressuposto: o de que *Linha de Passe* (2008) não consegue transmitir de forma verossímil a experiência do futebol, ao contrário do que *O Segredo dos Seus Olhos* (2009) faz. Apesar de, ao fim dos estudos, essa percepção ter se confirmado, outras questões surgiram sobretudo quanto à intenção dos autores dos dois filmes em cada plano, e *Linha de Passe* (2008) parece conseguir com muito sucesso corresponder a elas em alguns momentos.

No tocante à comparação entre uma obra brasileira e uma argentina, deve-se ressaltar que ela não tem por objetivo generalizar a produção nos dois países. O objeto central de estudo ainda é o futebol no cinema brasileiro, mas a cena de *O Segredo dos Seus Olhos* (2009) pode ser vista como parâmetro para se alcançar o objetivo de ser verossímil na representação do futebol na película.

O estudo aprofundou-se no tema, especificamente em dois filmes, mas o autor entende que muito mais ainda pode ser feito, como um levantamento mais eficaz dos recursos disponíveis em cada obra produzida sobre o tema, um estudo mais aprofundado de outros filmes sobre futebol relevantes, inclusive de outros países e, sobretudo, uma pesquisa que investigue mais a fundo a dimensão cultural tanto do cinema quanto do futebol, e com maior fundamentação teórica. Questões como a relação do brasileiro com a televisão, o futebol e o cinema ficaram em aberto e certamente acrescentariam muito ao trabalho. Há, portanto, a pretensão de se continuar investigando o tema, ainda pouco estudado no Brasil.

REFERÊNCIAS

A FALECIDA. Direção: Leon Hirzsmann. Produção: Joffre Rodrigues. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Meta, 1965.

A FAMÍLIA Lero-lero. Direção: Alberto Pieralisi, 1953. 35mm.

AMORIM, L. Falta um filmaço sobre futebol, mas sobram obras interessantes. Disponível em:
< http://www.abril.com.br/noticia/esportes/no_289073.shtml>. Acesso em: 25 abril 2010.

A PENSÃO de dona Estela. Direção: Alfredo Palácios e Ferenc Fekete. Produção: Alfredo Palácios e Andras Kalman. São Paulo: Maristela, 1956. 35mm.

BARBOSA. Direção: Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, NGM Produções e Luz Produções, 1988. 35mm.

BOLEIROS, era uma vez o futebol. Direção: Ugo Giorgetti. São Paulo, 1998.

BOLEIROS 2 - vencedores e vencidos. Direção: Ugo Giorgetti. São Paulo, 2006.

BRASIL x Argentina. Direção: Antônio Leal. Produção: Antônio Leal. Rio de Janeiro: Foto Cinematográfica Brasileira, 1908. 35mm

BRASIL bom de bola. Direção: Carlos Niemeyer. Rio de Janeiro, 1971.

BRASIL tricampeão. Direção: Rogério Martins. 1974.

CAMPEÃO de futebol. Direção: Genésio Arruda. Produção: Victor del Picchia. São Paulo: Synchronicex, 1931. 35mm.

DANCYGER, K. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: história, teoria e prática**. São Paulo: Elsevier, 2007.

FUTEBOL. Direção: Arthur Fontes e João Moreira Salles. Rio de Janeiro, 1998.

GARRINCHA - a estrela solitária. Direção: Milton Alencar. Rio de Janeiro, 2003.

GARRINCHA, alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Armando Nogueira. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L.C Barreto e Armando Nogueira Produções, 1962. 35mm.

GINGA. Direção: Hank Levine, Tocha Alves, Marcelo Machado. São Paulo, 2005.

KOSHIBA, L.; PEREIRA, D.M.F. **História do Brasil no contexto da história ocidental**. São Paulo: Atual, 2003.

LINHA de passe. Direção: Daniela Thomas e Walter Salles. Produção: . São Paulo:

MAIA, D. S. Sem incentivos estatais, "Linha de Passe" retrata periferia "humana" de São Paulo. Disponível em:
<http://www.abril.com.br/noticia/diversao/no_298143.shtml> . Acesso em: 19 maio 2010.

O CASAMENTO de Louise. Direção: Betse de Paula. Brasília, 2001.

O CASAMENTO de Romeu e Julieta. Direção: Bruno Barreto.. Rio de Janeiro, 2005.

O CAMPEÃO. Direção: Reid Valentino. São Paulo: Cuba Filmes, 1931. 35mm.

O CORINTHIANO. Direção: Milton Amaral. Produção: Amácio Mazzaropi. São Paulo: PAM Filmes, 1966. 35mm.

O CRAQUE. Direção: José Carlos Burle. Produção: Mário Crivelli. São Paulo: Multifilmes, 1953. 35mm.

O DIA em que o Brasil esteve aqui. Direção: Caíto Ortiz e João Dornelas. 2005.

O JOGO Brasil x Polônia. Direção: Irmãos Ponce. Produção: Irmãos Ponce. Rio de Janeiro: Irmãos Ponce, 1938. 35mm

O PREÇO da vitória. Direção: Oswaldo Sampaio. Produção: Oswaldo Sampaio e Vera Sampaio. São Paulo, 1959. 35mm.

O SEGREDO dos seus olhos. Direção: Juan José Campanella.

ORICCHIO, L.Z. **Fome de Bola**: cinema e futebol no Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

OS TRAPALHÕES e o rei do futebol. Direção: Carlos Manga. 1986.

PARABÉNS, gigantes da copa. Direção: Hugo Schlesinger, 1971.

PELÉ eterno. Direção: Aníbal Massaini. São Paulo, 2004.

PRA FRENTE Brasil. Direção: Roberto Farias. 1983.

RIO 40 graus. Direção: Nélson Pereira dos Santos. Produção: Nélson Pereira dos Santos e Ciro Freire. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

TODOS os corações do mundo. Direção: Murilo Salles. 1996.

UMA AVENTURA do Zico. Direção: Antônio Carlos Fontoura. Rio de Janeiro, 1988.

UM CRAQUE chamado Divino - vida e obra de Ademir da Guia. Direção: Penna Filho. Florianópolis, 2006.

VIVER é uma festa, 1972.

ZICO. Direção: Eliseu Ewald. Rio de Janeiro, 2002.

